

«La principal y más excelente de las tres bellas artes»: Ceán Bermúdez historiador de la arquitectura

MIRIAM CERA BREA

Durante la Ilustración, los intelectuales españoles manifestaron, públicamente y en repetidas ocasiones, la necesidad de contar con una historia de las artes que hiciese justicia al patrimonio español y que permitiese darlo a conocer más allá de nuestras fronteras¹. En un momento en el que el *Parnaso español* de Antonio Palomino se revelaba claramente insuficiente, la conciencia de tal carencia se vio espoleada por las llamativas omisiones e informaciones erróneas recogidas en la literatura artística extranjera, anterior y coetánea. Indudablemente, la arquitectura se llevó la peor parte, dado que su conocimiento dependía exclusivamente de unas estampas y de unos libros —en general, debidos a viajeros— limitados, hasta bien avanzada la centuria, casi exclusivamente al Escorial y a otros Reales Sitios y, posteriormente, a la arquitectura andalusí (fig. 45)². Esta situación motivó que autores como Ponz, Bosarte o Jovellanos trabajasen en la redacción de textos, de distinto tono y calibre y desigual fortuna posterior, en los que el patrimonio arquitectónico español tiene un importante protagonismo. En otros casos, se instó a terceros a hacerlo, como en el de José Nicolás de Azara, quien llegó incluso a apremiar a Llaguno para que concluyese sus investigaciones sobre arquitectura española —que constituyeron el germen de las *Noticias de los arquitectos*—, de cara a completar la obra de Francesco Milizia, advirtiéndole de que, de seguir así, «nuestros [arquitectos] españoles» se quedarían «a la parte de afuera»³.

Sobre todos ellos y, en particular, en relación a la arquitectura, descuella, naturalmente, Ceán. Si bien, en su caso, podría parecer que su interés primordial fueron las artes plásticas, puesto que además tuvo una primera inclinación por la pintura desde el punto de vista práctico, lo cierto es que la arquitectura gozó para él de una relevancia especial. Ya en el que, a día de hoy, constituye el primer escrito conocido

¹ A este respecto, puede pensarse en cómo incluso la prensa periódica se hizo eco de la necesidad de una literatura artística que permitiese dar a conocer el patrimonio español CRESPO 2007c; CRESPO 2015a, p. 210.

² Esta problemática fue apuntada en MARÍAS 2005, pp. 24-25.

³ SALAS 1946, p. 105.

de Ceán en relación a las bellas artes, el *Verdadero orden de las pinturas del Escorial* (1776), dedicado, como indica su título, a la pintura fundamentalmente, este autor demostró un enorme aprecio por la arquitectura y mencionó la necesidad de darla a conocer⁴.

Por otro lado, aunque sus trabajos relativos a este ámbito no vieron la luz hasta el siglo XIX, sabemos cómo, al menos durante la década de 1790 y con anterioridad, por tanto, a la publicación del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes* (1800), había comenzado —tal vez por sugerencia de Jovellanos⁵— a recopilar información sobre los arquitectos que obraron en España⁶. Esto seguramente motivó que aquel, en su afán por disponer de una historia de las artes españolas, lo animase en más de una ocasión, tal y como revela la correspondencia conservada, a dar cabida a los arquitectos en el *Diccionario*⁷. De hecho, el propio Jovellanos anotó en su diario el 22 de noviembre de 1794: «Ceán; proyecto de una obra de artes»⁸. No obstante, conviene resaltar que, como vamos a ver, este interés por la arquitectura por parte de Ceán Bermúdez fue genuino y propio. Posteriormente, en 1799, nuestro protagonista heredó el manuscrito de las *Noticias de los arquitectos* de Llaguno y, aunque Jovellanos volvería a recomendarle fusionarlo con el *Diccionario*, Ceán se negó a ello, probablemente debido a la distinta organización de ambos textos —la cronológica de las *Noticias*, frente a la alfabética del *Diccionario*—, pero también porque consideró que el trabajo de los arquitectos era digno de poseer entidad propia⁹ (fig. 46).

A pesar de que, en un primer momento, Ceán estimase necesario «más de un año de trabajo» para que las *Noticias* viesan la luz, las vicisitudes por las que atravesó y su enorme aportación a la obra lo llevaron a dedicar a esta labor casi tres décadas, prácticamente hasta su fallecimiento¹⁰. Esta tarea requirió un monumental esfuerzo de organización de los papeles que heredó de Llaguno, a los que añadió abundantísima información, superando con creces la aportación de su predecesor. Lo hizo gracias, en buena medida, a la vertebrada red de colaboradores que le remitieron informaciones desde diferentes puntos del país y de cuya nómina dio

⁴ Este texto, cuyo título completo es *Verdadero orden de las pinturas del Escorial en los sitios que están colocadas, con los nombres de sus autores* fue publicado por primera vez por Ángel Custodio Vega (DOCUMENTOS 1962, t. V, p. 270). Bonaventura Bassegoda atribuyó por primera vez este escrito a Ceán en BASSEGODA 2002, p. 74.

⁵ CRESPO 2018a, p. 423.

⁶ CRESPO 2017 y, especialmente, CRESPO 2018a.

⁷ Aunque posterior, cabe recordar la elocuente carta de Jovellanos a Ceán (BNE Ms. 21.455/2) que transcribimos en CERA 2014b.

⁸ JOVELLANOS 1999, t. VII, p. 50. A este respecto, CRESPO 2017.

⁹ La explicación del propio Ceán está recogida en LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, p. IX.

¹⁰ De hecho, el cuarto tomo vio la luz a título póstumo, el 26 de diciembre de 1829. La estimación de Ceán sobre el tiempo que le llevaría la publicación de las *Noticias* en sánchez CANTÓN 1950, p. 100 y 1951a, p. 134.

noticia en las páginas de la obra, pero también a su propio trabajo de archivo y a las anotaciones que recogió *in situ* acerca de los diferentes monumentos y que dotaron a la obra de gran rigor¹¹. De hecho, Ceán no tuvo problema en refutar a Llaguno y sus fuentes cuando fue necesario, cuestionando a autoridades, para muchos, por aquel entonces aún incontestables, como los cronistas Gil González Dávila o Ambrosio de Morales¹².

Este trabajo pudo haber ido más allá pues, según contó el propio Ceán, el volumen de la información que recabó motivó que algunos académicos le planteasen que reformulase la información contenida en las *Noticias* para redactar una «Historia de la arquitectura en España», ordenada cronológicamente y remontándose, al menos, hasta el periodo romano¹³. Ceán desechó esta sugerencia por respeto al trabajo de Llaguno e imaginamos que también por falta de tiempo y medios para acometer un proyecto de tal envergadura. No obstante, y a pesar de que, dado el formato biográfico, el discurso histórico que contiene la obra se encuentre disminuido y algo diluido bajo el modesto y poco atractivo título de «Noticias», es indudable que se trata de la primera historia de la arquitectura española. A ello contribuye, en gran medida, el discurso preliminar, redactado íntegramente por Ceán y que constituye una de las partes más interesantes de las *Noticias*, si bien se redujo considerablemente con respecto al borrador del mismo que conserva la Biblioteca Nacional de España¹⁴. En este discurso, liberado ya del pie forzado con el que se había visto obligado a trabajar en el texto de Llaguno, profundizó en el esquema propuesto en su *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* e hizo un recorrido histórico por la arquitectura en España desde la época de los primeros pobladores hasta su presente, dotando a la obra de mayor consistencia narrativa (fig. 47).

¹¹ La nómina de colaboradores está recogida en LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, pp. 231-234. Sobre el método de trabajo de Ceán GARCÍA LÓPEZ 2016a.

¹² En relación a las informaciones aportadas por Llaguno sobre la Catedral de Salamanca Ceán aclaró «Toda esta exposición se funda sobre lo que escribió Gil González Dávila, historiador de Salamanca. Como la experiencia y el examen nos han hecho conocer los errores que han cometido los escritores de nuestras ciudades en asunto de edificios y de los maestros que los construyeron, desconfiamos de ella. Y para averiguar la verdad acudimos, como acostumbramos, a la fuente; esto es, a los papeles y libros del archivo, secretaría y contaduría de aquella santa iglesia» (LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, p. 148). En cuanto a Morales, Ceán refutó la información que este había aportado con respecto a la cronología de a iglesia de San Salvador —posteriormente transformada en catedral de Oviedo— basándose en el tomo XXXVII de la España Sagrada, redactado por Risco y publicado en 1789 (LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, p. 5). Estos son únicamente dos ejemplos de la revisión crítica de Ceán con respecto a la historiografía anterior.

¹³ «Llegó a juntar tan crecido caudal de noticias artísticas autorizadas, que excedía al que tuvo presente el Señor Llaguno para formar su M.S. Por lo que persuadieron algunos sabios académicos a Ceán Bermúdez a que formando una masa general de todas [las noticias], y ordenándolas cronológicamente fundiese de nuevo una obra, que intitulase 'Historia de la arquitectura en España', remontándola a lo menos, hasta el tiempo de los romanos. Terrible tentación para los que aspiran a ser escritores originales» BNE: ms. 21.458/6 s/f.

¹⁴ BNE: ms. 21.458/6.

Además, la aportación de Ceán a las *Noticias* se vio completada por una serie de obras en las que trabajó de manera simultánea. Entre ellas sobresalen la mencionada *Descripción de la Catedral de Sevilla* (1804), texto que supuso un antes y un después en la manera de abordar el estudio de un edificio¹⁵ (fig. 48), y la *Descripción artística del Hospital de la Sangre* (1804). A estas se une el conjunto de escritos que tienen por protagonista a Juan de Herrera —entre ellos, su *Vida*, que constituye la primera biografía independiente de un artista español—. También el texto dedicado a dilucidar el *Origen del churriguerismo* (1816), publicado mucho después¹⁶ y, aunque no exclusivamente acerca de la arquitectura, el *Sumario de las Antigüedades romanas que hay en España* (1818), el cual, aunque viese la luz a título póstumo, en 1832, para su autor venía a completar el texto de las *Noticias*¹⁷. Indudablemente, la labor de Ceán sentó las bases del conocimiento posterior sobre la arquitectura de España y, aún hoy, sus escritos continúan siendo una fuente esencial para todo aquel dedicado al estudio de este ámbito, al igual que sucede en relación a las artes plásticas.

El interés de Ceán por la arquitectura no fue una excepción durante el Siglo de las Luces, momento en el que este ámbito fue objeto de una consideración especial. Su trascendencia y la relevancia de una historiografía acorde a su importancia es evidente en los anuncios de la publicación de las *Noticias* en la *Gazeta de Madrid* entre el 19 de septiembre y el 26 de diciembre de 1829, en los que —con un evidente tono propagandista— se anunciaba de manera enormemente entusiasta que «la nación» no carecería de esta obra «por más tiempo»¹⁸. También puede advertirse en el hecho de que esta obra se presentase en la Real Academia de la Historia y, naturalmente, a través de las palabras de nuestros ilustrados, sobre las que volveremos.

Por otro lado, la relevancia de la arquitectura no es algo exclusivo de la Ilustración, pues como sabemos, a lo largo de toda su historia ha gozado siempre de un estatus especial con respecto al resto de manifestaciones artísticas. Ya en su *De officiis*, Cicerón la comparaba, en importancia y prestigio, con la medicina y la enseñanza por el grado de inteligencia que requería, pero también, por el beneficio

¹⁵ Un año después de la *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Ceán publicó el *Apéndice* a la misma. Además, este último vio la luz, significativamente, a sus expensas de su autor. CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2019, p. 63.

¹⁶ Este escrito vio la luz ya en 1921 en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* (CEÁN 1921). La Biblioteca Nacional conserva la *Certificación de Diego Clemencín, Secretario perpetuo de la Real Academia de la Historia, sobre la lectura del papel de Juan Agustín Ceán Bermúdez «Origen del Churriguerismo» en la sesión del 15 de noviembre de 1816* (ms. 21.458/13).

¹⁷ CRESPO Y CERA 2016, p. 248.

¹⁸ «Un sabio y elocuente magistrado, que había leído con detención esta obra biográfica inédita y sin adiciones, la anunció al público con entusiasmo el año de 1788, con tan justos y elegantes elogios, que excitó la expectación de los literatos y de los lectores. Pasaron dos reinados en España sin haber salido a luz; mas ahora nuestro Soberano, el Sr. D. Fernando VII, magnánimo protector de los artistas y de las bellas artes, abrigándola bajo su real auspicio, se ha dignado mandar imprimirla a sus expensas, para que la nación no carezca de ella por más tiempo». *Gazeta de Madrid*, n.º 136, 19 de septiembre de 1829.

que de ella obtenía la sociedad¹⁹. Asimismo, como recogió parcialmente Ceán, para Vitruvio, «la arquitectura es una ciencia adornada de otras muchas disciplinas y conocimientos [nada menos que letras, dibujo, geometría, óptica, aritmética, historia, filosofía, música, medicina, derecho y astrología], por el juicio de la cual pasan las obras de las otras artes»²⁰.

Durante los siglos medievales, la arquitectura no existió como profesión en el sentido actual, relativo a un proceso intelectual previo a la práctica, pues la responsabilidad de la actividad edilicia estaba, fundamentalmente, en manos del maestro de cantería y se basaba, más bien, en un desarrollo experimental²¹. En este sentido, es lógico que no estuviese incluida dentro de las artes liberales, aunque sí lo estaban la geometría y la aritmética. Por otro lado, aunque el crédito de la obra lo ostentaba el promotor más que el artífice —lo cual da una idea del prestigio que conllevaba la promoción arquitectónica—, su importancia siguió vigente gracias a la celebridad de construcciones reputadas de la Antigüedad, como el templo de Salomón, o míticas, como la Torre de Babel. En este caso, el vínculo con el cristianismo es evidente, no solo porque Dios se nos presenta, en diversos textos, como inspirador de las medidas de la ciudad de Jerusalén o del Arca de Noé, sino también por su frecuente representación como Arquitecto del Universo, compás en mano, creando el mundo. Ciertamente, no podemos olvidar la importancia compartida o acaso superior, durante este período, de otras manifestaciones como la orfebrería, pues para asistir al encumbramiento definitivo de la arquitectura habría que llegar al Renacimiento. Aún así, el ascenso de los artífices dedicados al ejercicio de la edilicia es indiscutible, especialmente, a finales de la Edad Media, ejemplificado, en el caso español, a través de la consideración que de sí mismos y *a posteriori* tuvieron artistas como Pedro de Gumiel o Juan Alfonso, en cuya lápida sepulcral dentro de la iglesia del Monasterio de Guadalupe hizo grabar: «Aquí yace Juan Alfonso, maestro que fizo esta iglesia»²². Esta creciente importancia de la figura del arquitecto es manifiesta en las *Noticias* y, especialmente, en la aportación de Ceán²³.

A partir del siglo xv en Italia la tratadística arquitectónica y, por extensión, su práctica, gozaron de una consideración hasta entonces sin precedentes. En España

¹⁹ «Mas aquellas artes que suponen mayores talentos y que producen también bastantes utilidades, como la arquitectura, la medicina y todo conocimiento de cosas honestas, son de honor y dan estimación a aquellos a quienes corresponden por su esfera». CICERÓN 1788, t. I, p. 132.

²⁰ VITRUVIO 1787, lib. I, cap. I, p. 2. La referencia en las *Noticias* en LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, p. XIII.

²¹ Acerca de la figura del arquitecto en la Edad Media y el siglo xvi sobresalen MARÍAS 1979, MARÍAS 1989, pp. 494-517 —a quien seguimos en estos párrafos—, entre muchos otros.

²² Estos y otros ejemplos han sido recogidos en ALVARADO PLANAS 2009, pp. 29-40.

²³ Además de recoger casos como los mencionados de Juan Alfonso o Pedro de Gumiel (LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, p. 75 y 128, respectivamente), Ceán fue haciendo cada vez más hincapié en la figura del arquitecto, por encima de reyes y promotores de obras.

este proceso fue algo más lento, lo cual, seguramente, motivó que hasta Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera en el Escorial no se recurriese de manera oficial al término «arquitecto». Sin embargo, ya con anterioridad, se tuvo conciencia de la existencia de una figura desvinculada de la ejecución material de la obra, lo cual llevó a la aparición del «maestro arquitecto», algo evidente si pensamos en la insistencia de Diego de Siloé en el dibujo y en «la medida del compás» —es decir, en el diseño— para la práctica arquitectónica. Además, desde el punto de vista social, los arquitectos gozaron de un estatus muy superior al alcanzado por el resto de artistas, pues de manera similar a lo acontecido en Italia, en España no hubo necesidad de pleitos ni de justificaciones en defensa de la liberalidad de la arquitectura. Esto se debe a que los arquitectos mantuvieron mejores relaciones con sus clientes, seguramente por su superior consideración, lo cual también les reportó mayores ventajas económicas. La importancia intelectual de este ámbito queda además confirmada por la cátedra de arquitectura en la academia de matemáticas fundada por Juan de Herrera en Madrid. Pero evidentemente también, como recogería Ceán con extraordinario ahínco, por las traducciones que se promovieron de los principales tratadistas, de Vitruvio a Vignola, cuyos textos figuraban en la mayor parte de las bibliotecas de los arquitectos españoles.

El prestigio indiscutible de la arquitectura y de sus artífices quedó así, asentado durante el Renacimiento y sería recogido a lo largo de los siglos posteriores. Sin embargo, durante la Ilustración recibió un impulso fundamental que vino, por un lado, de los propios arquitectos. En este sentido, cabe recordar las elocuentes palabras de Ventura Rodríguez en relación a la superioridad de la arquitectura sobre la pintura:

Entre las siete maravillas tan celebradas que ha admirado el mundo, ¿hay alguna de Pintura? No, porque las cuatro son de arquitectura, y las tres de escultura: ¿Y para ser la Octava el Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial necesita acaso las pinturas que tiene? Pues lo que admira y sorprende a cuantos tienen la fortuna de ver el edificio es su arquitectura²⁴.

Pero especialmente, el interés ilustrado por la arquitectura estuvo motivado por el impulso historiográfico que tuvo lugar durante el Siglo de las Luces, de modo que tanto esta como su historiografía han de ser consideradas como parte del proyecto ilustrado de mejora del país y de su cultura, que motivó la revisión y el estudio del pasado de España desde distintos frentes —anticuario, literario, pictórico, etc.—²⁵. Tal proyecto respondía a la voluntad de superar la decadencia de España en relación

²⁴ RODRÍGUEZ RUIZ 2002, p. 234.

²⁵ Ante la abundantísima bibliografía al respecto, remitimos a los distintos ensayos contenidos en AGUILAR PIÑAL 1996 y a GARCÍA CÁRCCEL 2004.

a otras potencias europeas y también con respecto a su propio pasado imperial y pretendía además hacer frente a las críticas extranjeras a España y superar su imagen de país atrasado y oscurantista. En este sentido, la recuperación de la historia de España y de su cultura tenía un potencial práctico, pues no respondía solo al deseo de dar a conocer un pasado del que sentirse orgullosos y que reivindicar, sino especialmente, de cara a disponer de modelos ejemplares que contribuyesen de manera activa a la felicidad presente y también futura del país²⁶.

En este contexto, la arquitectura gozó de un estatus especial por varios motivos. En primer lugar, por su utilidad, lo cual, seguramente, marcó su importancia a lo largo de los siglos, si bien los ilustrados hicieron un especial énfasis en ella como parte de la tríada vitruviana, constituyendo uno de los principales fundamentos de los textos que vieron la luz durante estas décadas. Por eso, no dejaron de advertir cómo la arquitectura, en palabras de Jovellanos, «sobrepaja a las demás [bellas artes] en la necesidad, la importancia y los varios destinos de sus obras»²⁷. Para este autor, la arquitectura era «la primera, la más difícil, la más importante y necesaria de las bellas artes» y Ceán la calificó en el prólogo de las *Noticias* como «la principal y más excelente de las tres bellas artes»²⁸.

El reiterado acento en la utilidad no quedó únicamente en el papel. Este llevaría, entre otras cosas, a la creciente consideración que durante estas décadas se tuvo de las obras públicas —punto nodal, pese a sus limitaciones, del programa borbónico— por su relación con el desarrollo económico. En el caso de Ceán, este hizo un inédito hincapié en la «arquitectura hidráulica» y en la necesidad de conocerla, por la capacidad de estas obras para potenciar la agricultura y para mejorar las condiciones de vida de la población, de modo que acueductos, presas, puentes, canales o fuentes tienen un protagonismo esencial en sus escritos²⁹. Por otro lado, con el paso de los años se asimiló la «condición rectora de la arquitectura», como evidencia la creación en 1786 de la Comisión de Arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que confería a este ámbito una significativa independencia con respecto a las demás artes³⁰. A pesar de ello, no puede olvidarse cómo, al igual que sucedió en otras potencias europeas, la actividad de los arquitectos estuvo, en gran medida, supeditada a los dictados de unos académicos —entre ellos, los de un Ceán claramente posicionado—, que defendían unos postulados de escasa practicidad, marcados por la autoridad de Vitruvio y ajenos a un conocimiento real de

²⁶ ÁLVAREZ BARRIENTOS 2004, pp. 113-114 y CRESPO 2016a, p. 139, entre otros.

²⁷ JOVELLANOS 1790, I; CEÁN 1800, t. I, p. XXVI.

²⁸ JOVELLANOS 1790, p. 1; LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, p. XIII.

²⁹ CRESPO 2008, pp. 44-55 y CRESPO Y CERA 2019.

³⁰ BÉRCHEZ 1987, p. 214.

este ámbito³¹. De hecho, como señalaron Ollero y Quiles, en torno a 1806, el propio Ceán diseñó o colaboró en el diseño, de manera gratuita, del retablo de los servitas en la localidad sevillana de Fuentes de Andalucía, pese a sus escasos conocimientos prácticos en la materia³².

La relevancia de la arquitectura llevó a que, durante el siglo XVIII, esta se viese en toda Europa como la manifestación pétrea del desarrollo del país y de sus condiciones de vida. Ya a principios de la centuria, autores como Cordemoy relacionaron el clima con las formas arquitectónicas de cada país, en su caso, para justificar el surgimiento de la arquitectura islámica³³. En la misma línea se expresó el británico Warburton, para quien la calidez del clima, unida a un culto erróneo había dado lugar a unas formas góticas que, a su juicio, tenían un origen oriental³⁴. Pero, especialmente, de la mano de los filósofos franceses, la arquitectura se identificó con las condiciones políticas de cada país y constituía la evidencia del grado de desarrollo del mismo y de su cultura. Esta tesis, que tomaría forma gracias a autores posteriores como Quatremère de Quincy en obras como la censurada *Encyclopédie méthodique*³⁵, gozó de amplia difusión internacional (fig. 49). Entre aquellos que se hicieron eco de la misma destaca, en fecha más tardía, Francesco Milizia, quien en su *Dizionario delle belle arti* (1797) identificaba, basándose —como él mismo confesó— en las tesis enciclopedistas francesas, el lenguaje arquitectónico con las condiciones políticas del país en el que se utilizan y con la huella del genio propio de cada pueblo³⁶.

Nuestros ilustrados también fueron partícipes de estas ideas, pues, como afirma-se Jovellanos acerca del arte en general, «el origen y progresos de las bellas artes» eran «un indicio harto seguro de la cultura de los pueblos»³⁷. Más específicamente

³¹ Sobre la preeminencia de la que estos los intelectuales, en principio ajenos al ámbito artístico, gozaron en instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y las fricciones que esta situación generó SAMBRICIO 1976, pp. 346-347 y p. 355 y ÚBEDA 2001, pp. 99-105, entre otros. El posicionamiento de Ceán en MILIZIA 1827, p. X.

³² OLLERO Y QUILES 1991.

³³ «On bâti beaucoup d'Eglises dans le goût moresque, sans corriger même ce qui convenait mieux à des pays trop chauds, qu'à des régions tempérées; je veux dire les jours pris de fort haut par des fenêtres partagées en petits carreaux. Ce n'a été que dans le quinzième siècle qu'on a commencé à revenir à la bonne architecture» (CORDEMOY 1714, pp. 241-243).

³⁴ WARBURTON 1757, t. III, pp. 292- 293.

³⁵ Además de destacar la aportación de la arquitectura a las ciudades —salubridad, embellecimiento de las mismas, etc.—, este autor la calificó como «dépositaire de la gloire, du goût & du génie des peuples, il atteste aux siècles à venir le degré de puissance ou de faiblesse des états; il imprime aux princes qui l'ont employé le sceau de l'honneur ou du mépris; il sert aux générations futures de règle pour apprécier celles qui ne sont plus». QUATREMÈRE DE QUINCY 1788, p. 109. Sobre la teoría arquitectónica de este autor véase HVATTUM 2003, pp. 39-42.

³⁶ «Tanto è vero che l'Architettura porta sempre l'impronto de' popoli che la impiegano! In uno stesso paese ella varia secondo le cause politiche che alterano e trasformano gli stati». MILIZIA 1797, t. I, p. 38.

³⁷ Citado en CRESPO Y DOMENGE 2013, p. 257; CRESPO 2016a, p. 116. Ya en el siglo XIX, el arquitecto Antonio Cellés, expresaría cómo, para él, «los monumentos de la Arquitectura son un termómetro fiel de los grados de elevación o decadencia en que se hallan las naciones» (CELLÉS 1817, 17). Por otro lado, también la evolución literaria se vinculó a la económica, política y social, ÁLVAREZ BARRIENTOS 1990, p. 245.

en relación al ámbito de la edificación, ya Llaguno expresó a finales de los años sesenta cómo «la arquitectura de cada edad es uno de los medios de conocer las ideas y costumbres que en ella prevalecían»³⁸. En su caso, esto le servía para exaltar a monarcas como Fernando III, en cuyo tiempo «gozaron sus reinos felicidad continua, prosperaban todas las cosas y, por consecuencia, se emprendieron grandes edificios»³⁹. En esta línea, los ilustrados censuraron las épocas de guerras, recurriendo al tópico difundido por autores como el filósofo Adam Ferguson referente a la nula actividad edificatoria durante épocas de actividad bélica, a la cual Jovellanos llegó a caracterizar como «grande enemiga de las artes», tanto «por el carácter de ferocidad que comunica a los pueblos, como por los males y turbaciones en que los envuelve», hasta el punto de ser capaz de derribar edificios y de acobardar «al genio de la arquitectura», evitándole desplegar «sus alas»⁴⁰. Ceán también hizo hincapié en cómo los conflictos bélicos y políticos iban en detrimento de la actividad artística, especialmente, a partir de los años veinte, cuando tras ser testigo directo de las convulsas primeras décadas del siglo XIX, sus palabras se tiñeron de amarga actualidad⁴¹.

Estos y otros muchos ejemplos muestran cómo la arquitectura, manifestación más dependiente de la situación económica que las artes plásticas y cuyo carácter público le confería una importancia primordial, gozó de un vínculo estrecho con la situación política y, también, con la ciencia y la cultura del país, sin olvidar su dimensión moral por la que un gusto corrompido tendría su correlación en las costumbres y actitudes del pueblo. Ya Llaguno, en una sentencia que sería recogida por Ceán, afirmó cómo «el bueno o mal gusto camina en todas las cosas a un mismo paso»⁴². Aunque esta idea se reveló más tópica que real, lo cierto es que fue una opinión extendida, que puede ponerse en relación —como, de hecho, se hizo—, con las críticas a Luca Giordano y a los «retruécanos de los oradores y los equivoquillos de los poetas» y, como también expresó Ceán, con «la corrupción del buen gusto en las ciencias»⁴³. El vínculo entre unas y otras y, dentro de esto, el protagonismo de la arquitectura era tal que Ceán llegó a achacar «a la indecencia

³⁸ LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, p. 48.

³⁹ LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, p. 42-43.

⁴⁰ *Carta de Philo-ultramarino sobre arquitectura inglesa* (1805), BNE: ms. 21.456/4, s/f, punto 22. Esta asociación entre la arquitectura y las guerras permitió a estos y otros autores como Ponz alabar el desarrollo alcanzado en época gótica. CRESPO 2016a, p. 125.

⁴¹ «Todos saben, y ahora más que nunca lo experimentamos, que las bellas artes no pueden prosperar mientras los ánimos de los artistas no gocen de la quietud y seguridad, que ellas mismas exigen ser ejercitadas con acierto». Citado en CRESPO 2016a, p. 144.

⁴² LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. IV, p. 107.

⁴³ CEÁN 1921, pp. 290-291. En el caso de Luca Giordano, pintor con el que, a juicio de Jovellanos, «acabó de arruinarse la pintura», este autor estableció un paralelo con Lope de Vega para mostrar la influencia nefasta de ambos en sus respectivos ámbitos. PORTÚS 2014, pp. 32-34

y falta de policía de nuestros antiguos teatros parte de los defectos que ahora se censuran en los dramas de aquel tiempo»⁴⁴, si bien en otros casos este «contagio» se había producido a la inversa⁴⁵.

Por ello, recuperar las formas y el buen hacer arquitectónico desarrollado bajo los primeros Austrias era una cuestión de interés general, pues equivalía a reestablecer el prestigio y la influencia que el país había perdido entre los siglos xvii y xviii, fruto de la actividad o, más bien, de la inacción de gobernantes ineficaces, a pesar de que la crítica a estos se mantuviese aún muy soslayada. El rumbo adoptado por el país se reflejaba en unos edificios que constituían su cara visible o, en palabras de Ponz, «el sobrescrito de una nación», denotando «el estado de cultura que hay en ella»⁴⁶ y, en el caso del periodo «churrigueresco», se rebelaban confusos y recargados de ornatos superfluos. Ceán, en la línea de otros autores, exculpó de esta decadencia a los que él consideraba «verdaderos» arquitectos, achacándola a aquellos pintores y tracistas «entrometidos» en la arquitectura, a patronos y élites de gusto corrompido y centrados en el derroche, también a Antonio Palomino, pero, especialmente, a extranjeros⁴⁷. En concreto, además de la habitual acusación contra Borromini, cargó las tintas contra Wendel Dietterlin, cuyo tratado *Architectura Von Aufstheilung, Symmetria und Proportion der Fünff Seulen* (1593-1594), había constituido la fuente de inspiración directa para el repertorio desarrollado por los heresiarcas churriguerescos y, por tanto, «el origen de un cisma que tanto daño causó a la arquitectura española»⁴⁸ (fig. 50).

A pesar de la gravedad de la situación, el camino hacia la redención era sencillo: bastaba con seguir la lección escurialense, tal y como proclamaron, a título individual e institucional, los distintos autores, lo cual motivó proyectos como la ambiciosa e inconclusa *Colección de Monumentos Españoles*, en la que el Escorial tuvo un papel cardinal⁴⁹. En este sentido, la voz de Ceán fue clara: en su traducción de *Dell' arte di vedere* de Milizia animó a los «jóvenes españoles» a seguir «las

⁴⁴ LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. IV, p. 228.

⁴⁵ En sus *Diálogos [...] sobre la escultura en España* que tienen como interlocutores a Becerra, Alonso de Berruguete y Cano Ceán culpó directamente a los escritores de la decadencia artística, al poner en boca de Cano: «Entró el [siglo] xvii y con él la libertad de obrar en las artes lo que a cada profesor se le antojaba. Pareciendo demasiado severas las reglas de los antiguos, se apartaron de ellas, y suponiendo que el entendimiento humano no debía tener trabas se entregaron al capricho, y aunque buscaban la verdad artística en la naturaleza, como no aprendían a verla con las reglas no sabían demostrarla. Dicen que los escritores fueron la causa de esta mudanza porque adoptaron el mismo desorden con sus obras, sin sencillez ni claridad». Citado en PARDO CANALÍS 1962, p. 372.

⁴⁶ CRESPO 2016a, p. 134.

⁴⁷ CEÁN 1921, pp. 290-291.

⁴⁸ CEÁN 1921, p. 298.

⁴⁹ RODRÍGUEZ Y SAMBRICIO 1998, pp. 150-156.

pisadas que Toledo y Herrera dejaron marcadas en esa gran fábrica del Escorial», pues estas les señalarían «los límites de saber en la arquitectura, sin incurrir en los caprichos y extravagancias de una imaginación exaltada»⁵⁰. De cara a que estos «jóvenes» y el resto del país pudiesen conocer la arquitectura y gozar de modelos a seguir —y a evitar, según el caso—, era esencial disponer de tratados, repertorios e historias sobre nuestra arquitectura, entre cuyas tipologías no se hizo distinción. Por ello, no resulta casual que los principales ataques estuviesen dirigidos a un período especialmente «silente» en cuanto a tratadística se refiere, en contraposición a las décadas precedentes⁵¹. Tampoco que Dietterlin no fuese arquitecto y que su principal «arma» fuese un tratado e, incluso, que al achacar a Palomino parte de la culpa de la corrupción de la arquitectura, Ceán especificase «no tanto con su pincel, cuanto con su pluma»⁵².

La «buena» arquitectura, que requería de un control efectivo por parte de la monarquía y de una historiografía de calidad, era sinónimo de felicidad pública y de buen gobierno y contribuir a su progreso equivalía a cooperar de cara al bien común. De ahí el recurso que a ella hicieron los borbones una vez asentados en el trono y cuyas realizaciones se ponderaron una y otra vez en la literatura artística como muestra del correcto y renovado rumbo que había adoptado el país. Tal vez también por ello, Ceán concluyó las *Noticias de los arquitectos* mostrándose muy satisfecho de haber contribuido «a la patria y a la arquitectura» españolas, dando esta última a conocer, pero especialmente, según sus palabras «para que [prosperasen] en sus adelantamientos, y [recuperasen] el buen nombre y fama que tuvieron en el reinado de Felipe II»⁵³, lo cual revela, una vez más, el potencial práctico que, durante estas décadas, tuvo la historiografía.

La relevancia de la arquitectura de cara al beneficio de la nación pudo haber tenido su impacto en la iconografía del monumento que mejor ejemplificaba la «restauración» de la «buena» arquitectura operada en época borbónica: el edificio que, finalmente, albergaría el Museo del Prado. La importancia que Ceán concedió a este ámbito explica que cuando el duque de Híjar le encomendó, el 4 de noviembre de 1828, redactar la lista con los nombres de los artistas más importantes de la historia del arte español, cuyas efigies habían de decorar la fachada del Museo, nuestro autor mantuviese discrepancias con él⁵⁴. La decisión del, por entonces, director de dicha

⁵⁰ MILIZIA 1827, p. 213.

⁵¹ MARÍAS 1999.

⁵² CEÁN 1921, p. 291.

⁵³ LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. IV, pp. 339-340.

⁵⁴ Las referencias que citamos a continuación están recogidas en la *Correspondencia entre el Duque de Híjar y Juan Agustín Ceán Bermúdez*, conservada en la Biblioteca Nacional de España, ms. 21.458/10 (citada en MARTÍN ABAD 1991, p. 19). Asimismo, se conserva documentación en el Museo Nacional del Prado (caja, 357, leg. 1801 A-47,

institución, de dedicar un número inferior de medallones a los arquitectos, equivalía, a ojos de un desconcertado Ceán, a «postergar la arquitectura a las otras dos artes, siendo la principal de las tres, como lo confirma su mismo nombre». Esto le llevó salir en defensa de una manifestación artística que consideró «la más necesaria e interesante a la sociedad para su defensa, comodidad y conservación de la salud pública e individual como también por que sus grandes edificios ennoblecen y dan nombre a los sitios y pueblos en que están construidos» (fig. 51). Por ello, aunque en un primer momento propuso —como «lo exigen la razón natural, la justicia y la historia de las bellas artes»— dedicarle ocho medallones, el doble que a pintura y escultura, seguidamente defendió la conveniencia de asignar a los arquitectos la totalidad de los mismos para un edificio que constituía «una de las principales obras españolas de la arquitectura, por su grandiosidad, distribución, nobleza, elegancia y elección de sus ornatos arquitectónicos». De este modo, la decoración del Prado podría instruir al pueblo y, dentro de él, a las generaciones presentes y venideras de arquitectos, con los nombres de unos artífices «de que tal vez no tendrá noticia ni de que trazaron y construyeron las catedrales, los monasterios y sus templos, los palacios, los hospitales, puentes y otros edificios, que aún se conservan en el reino y son celebrados con aprecio de los naturales y extranjeros»⁵⁵ (fig. 52).

Para ello, el propio Ceán se ofrecía a elegir el nombre de los dieciséis arquitectos, a través de las, por aquel entonces, aún inéditas *Noticias de los arquitectos*, «obra muy interesante a la nación», que una vez más, revelaba para el responsable de su publicación un carácter práctico que podía trascender o, al menos, así se pretendía, la letra impresa (fig. 53).

exp. 5). Todo ello ha sido estudiado en Géal 2005, pp. 303-308 y CHOCARRO 2007. Por otro lado, este encargo da idea de la consideración de la que gozó Ceán en materia histórico-artística.

⁵⁵ En las *Noticias*, Ceán calificó al Museo del Prado como una «obra admirable no solo por tan copiosa y escogida colección, sino también por la magnificencia de la fábrica, con sorpresa de los ilustres extranjeros que no saben separarse de ella». LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. IV, p. 333.